

MESTRADO

MULTIMÉDIA - ESPECIALIZAÇÃO EM CULTURA E ARTES

SONUTÓPICOS

Ricardo Coelho

M

2016

FACULDADES PARTICIPANTES:

FACULDADE DE ENGENHARIA

FACULDADE DE BELAS ARTES

FACULDADE DE CIÊNCIAS

FACULDADE DE ECONOMIA

FACULDADE DE LETRAS



Sonutópicos

Ricardo Filipe Ferreira Coelho

Mestrado em Multimédia da Universidade do Porto

Orientador: Heitor Alvelos (Doutor)

Junho de 2016

© Ricardo Coelho, 2016

Sonutópicos

Ricardo Filipe Ferreira Coelho

Mestrado em Multimédia da Universidade do Porto

Aprovado em provas públicas pelo Júri:

Presidente: Rui Penha (Doutor)

Vogal Externo: José Maria Lopes (Doutor)

Orientador: Heitor Alvelos (Doutor)

Resumo

Sonutópicos consiste numa emissão radiofónica inserida dentro da Rádio Manobras. Esse programa consiste no desenvolvimento de concertos em direto e de formas espontânea elaborados por um núcleo de pessoas móvel em torno de objetos. Trata-se de uma exploração livre e espontânea desses objetos para que no final os participantes oiçam os sons envolventes de uma forma mais atenta em vez de os desvalorizarem e os desproverem. Esta dissertação tenta responder a este apelo, mostrando os resultados e interpretações dos participantes em cada emissão.

A rádio é assim transportada para um ambiente de exploração sonora e de reflexão, tornando-se um veículo artístico e de criação tal como Marinetti e Velimir Khlebnikov já a tinham tornado antes. Sonutópicos é assim um projeto que visa re-educar a consciência auditiva e exploratória das pessoas.

Este documento ilustra todo o processo e resultados obtidos neste projeto, para além de todas as referências importantes e indispensáveis para a delineação do formato das emissões.

Abstract

Sonutópicos is a radio broadcast inserted in “Rádio Manobras”. This program aims to live broadcast several concerts in a spontaneous way and done by a moving group of people surrounding objects that may be considered sound sources. It draws upon a free exploration of those objects to develop a more conscious way of hearing the sounds that the objects may produce. This dissertation tries to answer to this appeal, showing the results and interpretations of the participants in each broadcast.

The radio is therefore moved to an environment of sound exploration and reflection, behind an art and creation vehicle such as Marinetti e Velimir Khlebnikov had made it before. Sonutópicos is a project that aims to re-educate the hearing awareness and exploration of the people that participate.

This document illustrates its process and results along with all the important references to the base lines of the broadcast transmissions.

Agradecimentos

Ao professor Heitor Alvelos,

pelo acompanhamento e por acreditar no projeto.

À Rádio Manobras, em especial ao Anselmo Canha,

pela participação e ajuda.

Aos participantes no Sonutópicos, em especial ao Rui Almeida e Rita Costa,

pelo apoio e participação incansável.

A música improvisada tocada por amigos em casa é menos 'alienada' que a música tocada ao 'vivo' no Met (Sala de Música) ou música ouvida através dos 'media' (seja PBS ou MTV ou um Walkman).

Hakim Bey

Índice

1. Introdução	2
1.1. Contexto/Enquadramento/Motivação	3
1.2. Projeto	5
1.3. Problema(s), Hipótese(s) e Objetivos de Investigação	8
1.4. Metodologia de Investigação	10
1.5. Estrutura da Dissertação	10
2.Revisão Bibliográfica	14
2.1. Introdução	14
2.2. Fonógrafo	15
2.3. Acousmatic	16
2.4. Brian Dennis	18
2.5. Luigi Russolo	20
2.6. Velimir Khlebnikov	22
2.7. LA RADIA	23
2.8. Música Improvisada	24
2.9. Resumo ou Conclusões	24
3. Sonutópicos.....	28
3.1. Conceito	29
3.1.1.Maneiras de Ouvir e Musica VS Som	29
3.1.2.Indeterminismo e Imediatismo	31
3.2. Contexto	34
3.2.1.Rádio	34
3.2.1.1.Rádios Piratas em Portugal.....	35
3.2.1.2.Rádio Manobras.....	36
3.2.2. Subculturas	39
3.3. Resumo e Conclusões	41
4.Resultados	44
4.1. Relatórios das Emissões	44

4.1.1.Primeira Emissão	45
4.1.2. Segunda Emissão.....	46
4.1.3. Terceira Emissão.....	47
4.1.4. Quarta Emissão.....	48
4.1.5. Quinta Emissão.....	49
4.1.6. Sexta Emissão.....	49
4.2. Resumo ou Conclusões	51
5.Conclusões e Trabalho Futuro	54
5.1. Satisfação dos Objetivos	54
5.2. Trabalho Futuro	55
6. Referências	58
6.1. Bibliografia	58
6.2. Websites	59
6.3. Imagens.....	60

Lista de Figuras

Figura 1: Alvelos, Heitor. Imagem Ilustrativa do dia 21 do FuturePlaces.

Figura 2: Barbosa, Luís. Citizen lab Symphony for citizens.

Figura 3: Barbosa, Luís. citizen lab Symphony for citizens.

Figura 4: Coelho, Ricardo. Imagem base do programa Sonutópicos.

Figura 5: Brady, Mathew. *Professor Thomas Edison and His Phonograph*.

Figura 6: Brian Dennis in BBC

Figura 7: Luigi Russolo, Ugo Piatti nel laboratorio degli Intonarumori a Milano

Figura 8: Russolo, Luigi. Excerto do livro *The Art of Noise*.

Figura 9: Brandão, Daniel. Imagem final de Sonutópicos.

Figura 10: Camanho, Luís. Imagem ilustrativa da Rádio Manobras.

Figura 11: Barbosa, Luís. citizen lab Symphony for citizens.

Figura 12: Coelho, Ricardo. Primeira emissão de Sonutópicos.

Figura 13: Coelho, Ricardo. Segunda emissão de Sonutópicos.

Figura 14: Coelho, Ricardo. Quarta emissão de Sonutópicos.

Figura 15: Costa, Rita. Cartaz do Evento Sonutópicos + DIG[ANA] FOUNTAIN

Figura 16: Almeida, Rui. Cartaz Alternativo do Evento Sonutópicos + [ANA]

FOUNTAIN

Figura 17: Coelho, Ricardo. Segunda emissão de Sonutópicos.

Figura 18: Pierre Schaeffer.

WED 21 OCT



FIGURA 1

1. Introdução

Este capítulo visa a explanação e delineação dos diferentes elementos que suscitaram a criação desta dissertação.

Começa por delinear e explicar em que contexto se enquadra e a motivação que leva à criação do Sonutópicos. De seguida ilustra e esclarece em que consiste a componente prática desta dissertação.

Após a explicação da forma como se articula o projecto, este capítulo tem uma secção dedicada às questões de investigação e objectivos a qual o projecto se propõe a responder. Por fim pretende explicitar as metodologias usadas no processo da dissertação tal como a estrutura que delimita a mesma.

A Introdução divide-se assim em cinco partes distintas: Contexto/Enquadramento/Motivação, Projeto, Problema(s), Hipótese(s) e Objetivos de Investigação, Metodologia de Investigação e Estrutura da Dissertação.

No Contexto/Enquadramento/Motivação pretende-se falar sobre todo o processo e motivação que fizeram escolher e abordar esta temática na dissertação, todo o percurso, desde a ideia ou o acontecimento antecessor ao formato atual do projeto, até às estruturas que sustentam e apoiam o mesmo.

Introdução

No capítulo posterior é descrito todo o projeto prático que acompanha esta dissertação.

Em Problema(s), Hipótese(s) e Objetivos de Investigação promenoriza-se os grandes problemas que o trabalho apresenta, as hipóteses de resolução para os mesmos e o objetivo que se pretende retirar com a concretização quer do projeto prático como do documento escrito.

Nos dois últimos sub-capítulos, Metodologia de Investigação e Estrutura da Dissertação é descrito em primeiro as metodologias de investigação que são utilizadas para a realização da dissertação e, por fim, a estrutura da dissertação, como esta está dividida, para uma melhor compreensão do leitor.

1.1. Contexto/Enquadramento/Motivação

Em 2014 tive contacto pela primeira vez com o FuturePlaces na participação no projeto Doc4Citizens. O propósito desse laboratório é a organização e recolha de depoimentos por parte dos participantes que nele estejam interessados. A partir daí, armazenar e dar a conhecer depoimentos de cidadãos que de outra forma não teriam uma voz, e por consequência, não poderiam ser recordados.

Nesse ano o Doc4Citizen tratou os habitantes da ilha da Bellavista, que estava em fase de revitalização. Desta forma, aquela seria a última recolha de depoimentos realizada aos moradores da ilha.

A partir daqui surgiu o interesse e a percepção da assente identidade do festival, de tal forma que, no ano a seguir propus-me a criar um citizen lab. O programa surge assim da aprovação da proposta feita. O programa, que já na altura consistia num programa ao vivo, foi transmitido em direto pela rádio responsável pela cobertura dos eventos do festival.

Este enquadrou-se dentro do festival, pois já na altura existia uma forte motivação para a produção de conteúdos dentro de uma ideia de comunidade, em que toda a comunidade pode fazer parte do projeto e trabalhar na sua desenvoltura. Esta primeira emissão contou com a colaboração de seis performers que participaram de forma voluntária, criou-se assim um núcleo de participantes, uma micro-comunidade disposta a intervir e a participar diretamente no mesmo. A boa receção desse programa fez com que este avançasse com mais emissões e se torna-se um programa mensal.

Quando surge a vontade de explorar de forma mais organizada e metódica a experiência anterior, a inserção deste na Rádio Manobras foi um passo natural e intuitivo já que, mesmo o Symphony For Citizens, haveria sido pensado para rádio. Sonutópicos insere-se dentro de uma linguagem radiofónica de forma orgânica pelas características que esta possui e essencialmente pelo conteúdo das emissões. O que importa em primeira instância é o produto



FIGURA 2

sonoro e aí a rádio é fundamental: só emite som e transmite em direto aproximando-se assim do pretendido - um registo único, momentâneo e ao vivo.

Como já foi referido a Rádio Manobras deu cobertura à primeira emissão devido à sua ligação com o FuturePlaces. A continuação do programa dentro da mesma foi um processo natural pela identidade vincada que esta possui de rádio comunitária, aberta a projetos de pessoas sem experiência dentro do meio radiofónico com vontade de fazer um programa de rádio que seja relevante num panorama cultural, documental e/ou de registo.

Exceto a última emissão de Sonutópicos que foi realizada na fonte do UPTEC PINC, todas as outras sessões são protagonizadas numa garagem em Santo Tirso. Esta é normalmente utilizada como um local de criação musical, tendo assim já um espírito naturalmente envolvido com o de Sonutópicos. Daí, faz todo o sentido que as emissões se protagonizem lá.

O Sonutópicos parte de uma necessidade de integrar uma visão diferente sobre os sons dentro de um espectro social, assente numa ideia de comunidade. No fundo, este reivindica a

Introdução

re-educação para uma valorização do som como algo único, abandonando preconceitos, e aplicando assim uma interpretação do som pelo som. Desta forma, o objetivo primário é que os performers presentes nas sessões ganhem uma nova consciência sobre a ambiência sonora que os rodeia. Perspetiva um objetivo claro à individualidade, identidade e à valorização do som.

Está em causa a exploração dinâmica em torno dos objetos e não, de todo, o resultado final como uma obra ou peça musical exímia, contudo nunca é desligado no decorrer do documento o facto de o som ser parte integrante da música, contudo este deve ser independente. Considera-se antes, uma potência na criação e exploração, na re-educação e experimentalismo sonoro. É esta a premissa inicial para o desenvolvimento de todo o documento e do projeto em questão.

O programa pretende ser tão libertário quanto os participantes queiram ser, ou seja, incluídos num espírito de procura de vivência e exploração corporal que se insere num núcleo pequeno de pessoas predispostas a mudar paradigmas, hábitos e a mostrar o seu sentido de mudança e constante mutação em relação ao som e à música. Uma anarquia sonora sem líderes, condutores nem músicos, onde a única coisa que realmente interessa e importa é a expressão de objetos que se fazem ouvir constantemente, mas que raramente têm voz.

Sem um regulamento de regras ou intransigências, é hoje um acontecimento inserido dentro de uma pequeníssima comunidade que pretende ser ouvida.

Por tudo isto, por todo este espírito libertário inerente ao trabalho, faz todo o sentido que este esteja inserido num pequeno grupo de pessoas, onde cada um dá algo ao projeto para além de uma mera presença. O trabalho de cada um torna-se fundamental e, por sua vez, isto cria uma orgânica e um importância entre os participantes que é sem dúvida relevante e decisivo em cada emissão.

Ao aumentar a responsabilidade individual aumenta, em contraponto, a influência que cada um tem em torno do projeto. Para comprovar isto mesmo é importante salientar o facto de que quase todos os participantes para além de colaborarem para a existência das emissões, estes também participam de forma ativa quer na escolha do tema, quer nos objetos a utilizar em cada emissão.

1.2. Projeto

O primeiro passo do Sonutópicos foi a criação da sua primeira emissão piloto no FuturePlaces, como já foi referido. A partir daí a construção de todo o programa de rádio foi construído com o apoio das pessoas envolvidas com a Rádio e com o projeto.



FIGURA 3

O primeiro passo foi a criação de um jingle do programa foi feito num pequeno Sonutópicos em que Rui Pedro Almeida encarnou o espírito do programa numa gravação em que ele sozinho interpretou algumas frases chave de forma diferente e posteriormente gravou um pano de fundo que consiste na captação de objetos que estavam à beira dele de forma a construir uma camada de fundo do mesmo.

A montagens das gravações foi feita por mim e no fim foi dado um contributo final por parte do Anselmo Canha que ajustou e corrigiu pequenas falhas que este tinha.

A imagem do projeto foi construída por mim a partir de uma foto da primeira experiência de Symphony For Citizens.

Introdução



FIGURA 4

Depois deu-se a construção da imagem final a partir desta, que foi posteriormente adequada a todas as outras imagens que dão cara às restantes emissões da Rádio Manobras.

Sonutópicos é um programa de rádio com seis emissões de aproximadamente quarenta minutos cada uma. É um programa mensal emitido na primeira terça-feira de cada mês. Este começou na primeira terça-feira de Janeiro e teve continuidade até Junho, tendo assim uma duração projetual de seis meses. Cada emissão conta com a participação de voluntários que integram o projeto e que pensam cada programa desde os materiais até à participação final no mesmo. Cada um deles contribui no projeto de uma forma ativa. Muito mais do que tocar, estes pensam o formato de cada programa de uma forma prévia sendo eles os grandes responsáveis pela decisão dos materiais.

Apesar de, em média as sessões durarem quarenta minutos, estas encerram quando há um ponto de estagnação entre os participantes, sendo eles próprios a tomarem uma decisão sobre o ponto em que o programa encerra.

As emissões são feitas através do software opensource Nicecast, utilizando um gravador Zoom H2N, para a Rádio Manobras, isto permite que as emissões não tenham de ter um sítio específico para acontecer, apenas é preciso haver internet para a emissão poder ser executada.

As emissões encontram-se disponíveis online na página <https://www.mixcloud.com/ricardocoelho/>.

1.3. Problema(s), Hipótese(s) e Objetivos de Investigação

Este projeto partiu da observação de uma situação recorrente, em que quando fornecido um instrumento musical a um não-músico, existe uma espécie de barreira de inibição por parte deste o tentar utilizar. Com este problema pensou-se então se o mesmo aconteceria com algo que produzisse som mas que não tivesse o aspecto estético de um instrumento tradicional. Desta problemática surgem as seguintes questões: como tornar o participante confortável com o instrumento que vai tocar? Como mostrar ao participante que ter ou não conhecimento musical não funciona como um impedimento ou barreira à produção de sons?

Outro dos problemas que se coloca é a forma como o participante interage com o instrumento, ou seja, o participante tem de ter um certo nível de conforto com o objecto para o tornar “seu”. Deste problema surge uma nova questão, a possibilidade de experimentação de um instrumento, ou seja, o não tocar virtuosamente e dentro do escala, apenas a fase em experimentar o som que o instrumento produz.

Como acontece com o som produzido por um instrumento o mesmo se passa com objetos do dia-a-dia, sendo que não existe uma procura exaustiva pelo não-músico de compreender ou interpretar sons que possam derivar de objetos. Daqui surgem diversas questões: o que é um objecto sonoro? Como se cria um objecto para produzir som? Pode a gravação ajudar a descontextualização do som ao participante?

Outra situação observada parte do colectivo gerado à volta do género musical. Ouvir um género musical não impede a comunicação com outro ser humano que prefira outra categoria, no entanto, observa-se que dentro do espectro da construção musical e da experimentação sonora, a diferença de gostos ou preferências torna-se uma condicionante na música executada.

Outro ponto de foco que se colocou é a quebra da barreira de participação de cada interveniente, ou seja, como é que de x número de pessoas a participar, aquela que se predispõe a iniciar a participação, coloca ou não influencia na condução das restantes. Com este ponto pretende-se pensar um pouco mais acerca daquilo que é o trabalho em grupo com

Introdução

participantes que não se conhecem. Isto também tem importância no sentido em que são estas atitudes que podem definir diferentes cargos e posições no laboratório.

Questionámo-nos aqui qual será o nível de participação do interveniente? Estará o participante à vontade para “se chegar à frente”? Como irá o gosto musical influenciar esta peça? Irá esta peça constituir numa maior diversidade por convergir em diferentes gostos dos diferentes participantes?

Outra problemática colocada neste projeto parte do princípio mais simples e concreto do mesmo: o gosto pela música. Ou seja, como tornar aos olhos do cidadão comum, algo que se pensa ser necessário ter uma formação extensa para realizar, acessível a cidadania? Como pode este projeto experimental fazer com que os seus participantes se tornem interessados por outras perspectivas e horizontes musicais? Como pode este projeto incutir cultura musical aos seus participantes?

Por fim, até que ponto, num contexto de improviso e experimentação são aplicados cânones musicais, desde a construção à parte rítmica. Isto no fundo é um reflexo do ser humano e da mimesis recorrente na produção artística. Ninguém constrói a partir do nada, mas até que ponto conseguem fugir aos cânones?

Foi notado que existia uma educação em prol da técnica quer por parte dos ouvintes como dos executantes e, consequentemente, uma inibição adjacente que faz com que o que é valorizado e questionado é o material sonoro considerado pelo espectador como produto musical. Esta desvalorização dos ouvintes face aos sons envolventes fez com que Sonutópicos começasse a ganhar forma.

Para colmatar isto surgiu a ideia de, a partir da rádio, construir uma emissão que, de alguma forma, servisse como um espaço pedagógico de reflexão e análise descomprometida.

Os objetivos das emissões é a integração de um pequeno núcleo de pessoas num espírito liberal em prol da re-educação e de uma aprendizagem coletiva de ouvir e pensar o som como uma plataforma individual.

Um dos principais objectivos deste projecto é a comunicação. Sendo a comunicação um factor fulcral na composição musical e na cidadania, pretende-se que este projecto por ter uma componente prática e em grupo que se desenvolva uma comunicação que pode até ter uma vertente mais corporal, como forma de criar uma peça em que não só se instrua algo aos participantes como também aos formadores.

Outros dos objectivos será criar curiosidade por parte dos intervenientes acerca do som, da produção sonora e composição musical. Parte deste projecto que os seus participantes procurem propriedades sonoras no seu dia-a-dia, interpretando sons que já foram escutados como sons agora possíveis de criar uma peça musical.

Através da possibilidade de gravação, tornar os participantes capazes de compreender a peça que estão a construir, este objecto revela-se também noutra zona em paralelo, a zona do respeito e compreensão. Pretende-se que este projecto dê a conhecer a diferença entre uma peça construída com calma, respeito e comunicação ou uma peça caótica.

A análise desta peça é também um objectivo deste projecto, na medida em que se pede aos participantes para analisarem o que foi feito com a capacidade de desenvolverem o seu pensamento crítico face ao que lhes foi proposto e ao seu resultado final.

Possibilitar ao participante criar o seu próprio instrumento, de forma a que este produza um som característico escolhido pelo participante e tornar esse objecto mais apelativo ao som experimental e a quebra da barreira da inibição.

Criar instrumentos com base em objetos usados no quotidiano e usar a gravação do som produzido pelos mesmos para descontextualizar a sua origem.

Fornecer ao interveniente controlo total sobre o som que produz, condicionado apenas pelos restantes intervenientes e orientador.

Incutir cultura musical através de curiosidade e fornecimento de mais conhecimento acerca de instrumentos e peças sonoras.

1.4. Metodologia de Investigação

A investigação baseia-se num estudo indutivo, pois é focado na observação de eventos e da busca por um resultado.

A metodologia a aplicar é a qualitativa através de entrevista, já que o resultado esperado não tende a ter um valor numérico e é muito mais focado nas pessoas que participam, não tendo como objectivo criar um padrão geral, mas antes comprovar o comportamento e o que foi observado sobre aquelas pessoas em específico, dando assim um padrão sobre quem participou, em vez de fazer um estudo demasiado alargado e pouco individual.

Pretende-se com isto encontrar possíveis padrões, estudar comportamentos, opções decisões de uma forma o mais pessoal quanto possível, de forma a sabermos o máximo de detalhe sobre os participantes o porquê de terem participado, o que acharam, etc. É uma forma de, também estes tomarem as rédeas do que fazem e uma oportunidade de perguntarem-se porquê e como executaram a peça e como se relacionaram e comunicaram com os intervenientes. No fundo, é a maneira mais plausível de avaliar os resultados e de comprovar, ou não, o que durante todo o processo foi observado.

1.5. Estrutura da Dissertação

Para além da introdução, esta dissertação contém mais 5 capítulos. Esses capítulos são Revisão Bibliográfica, Sonutópicos, Resultados, Conclusões e Trabalho Futuro e Bibliografia.

Introdução

No capítulo 2, é descrita toda a revisão bibliográfica e o estado da arte respetivo a esta dissertação. O capítulo 3 tem como título Sonutópicos e dá uma perspetiva do conceito e do contexto relativo ao projeto que acompanha o documento. O capítulo 4 intitulado de Resultados, pretende demonstrar os resultados obtidos com o projeto. O capítulo 5 Conclusões e Trabalho Futuro, explica as conclusões tiradas relativas ao projeto e consequentemente, o que poderá ser feito no futuro para dar continuidade ao projeto até aqui desenvolvido. Por fim, no ultimo capítulo é apresentada toda a bibliografia utilizada na construção deste documento.



FIGURA 5

2.Revisão Bibliográfica

2.1. Introdução

Neste capítulo são apresentados trabalhos e projetos e documentos relacionados com este trabalho para além de conteúdo teórico complementar ao mesmo. Está dividido em nove sub-capítulos.

Cada sub-capítulo está focado num autor específico um num movimento essencial ao trabalho. Os sub-capítulos são Fonógrafo, - que inclui, para além da criação de Edison, uma pequena reflexão sobre o impacto da gravação na música - Acousmatic, Brian Dennis, Luigi Russolo, Velimir Khlebnikov, LA RADIA, Música Improvisada e Resumo e Conclusões.

2.2. Fonógrafo

A evolução tecnológica caminha ao lado das revoluções sonoras. Uma implica diretamente a alteração da outra, não aplicada directamente à música, mas antes ao ambiente sonoro que envolve o Homem. Contudo, e para além disto a tecnologia mudou também a forma como o som chegava até nós desde a arquitetura até ao aparecimento da rádio.

The phonograph, invented by Cros and Edison in 1877, a mechanism for reproducing voices, sounds, tones, and music, a set of forms given to what it does: a pavilion (an ear), a horn (a mouth or beak), a record (a tongue), claws and talons (fingers): a machine with a body.

Charles Grivel

O fonógrafo é o responsável por desmistificar o imaginário que o Homem possui sobre a sua voz. O facto é que a percepção que este tem sobre si próprio é falso ao ponto de não se reconhecer perante uma gravação de si mesmo e pode ser comparado ao espelho. O espelho transmite uma realidade - por muito pouco fiável que esta possa ser - que não é naturalmente adquirida. O espelho fornece uma imagem suficientemente real, que de outra forma seria especulada ao ser imaginada. Por outro lado, o fonógrafo detém em si uma mensagem corrosiva da realidade: consegue-se perceber a voz e reconhecer que é nossa, contudo esta surge distorcida e isto torna-o paradoxal, por um lado acreditamos na fidelidade do fonógrafo, por outro, sabemos que este está a distorcer a voz emitida. Este paradoxo não é de todo único e exclusivo do fonógrafo, tal acontece quando não reconhecemos o som proveniente de um objeto, quando este não aparenta ter o som que transmite. Um bom exemplo disso é a rala. Se não se souber à partida o que é uma rala e o som que esta transmite não conseguimos imaginar o som final que esta transmite quando tocada.

O fonógrafo acrescenta pontos essenciais e noções básicas sobre a gravação, a rádio e a alteração que estas tiveram e que demarcaram uma viragem de pensamento e noções sobre a produção e a audição Humana. A partir daqui cresce uma nova dinâmica dentro do compositor e do ouvinte.

A possibilidade de gravar mudou completamente a forma como a música é ouvida e produzida. Fora a já referida alteração da realidade que o ouvinte detém, esta transcende o ouvinte e abrange também o próprio compositor.

Assim, as salas de espectáculos deixam de ser um ponto crucial para ouvir música, a gravação potencia a audição de uma obra sem termos de nos deslocar para a vermos ao vivo e sem termos de assistir à performance do músico. O papel do músico ou interprete muda drasticamente, já que este pode ser ele próprio um ouvinte da sua peça. Para além de que a gravação torna-se ela própria uma ferramenta de composição e de produção.

Mudam assim todos os cânones até então adquiridos e a maneira de pensar a música que até então girava em torno das orquestras, dos instrumentos clássicos e dos meios de notação. Lázló Moholy afirma que a partir daí, são criados novos instrumentos que seriam impensáveis num contexto clássico de orquestra - muito por causa da propagação do som, a partir criação de novos instrumentos, criam-se novas notações mais aproximadas a cada instrumento. O compositor ganha autonomia de gravar e reproduzir imediatamente o que ele compôs, deixando de depender da competência do interprete.

O interprete ganha uma nova ferramenta de composição: o estúdio. Torna-se assim, essencial na evolução musical e metodológica dos compositores. Isto gera uma liberdade quase infinita ao compositor de explorar novos meios, de usar novos recursos e de usar um qualquer som como um elemento tão importante numa peça como o som específico de um clarinete ou um violoncelo. No fundo, potencia a experimentação e a exploração da música como refere Brian Eno.

Esta revolução na composição trouxe consigo, como é evidente, uma mudança tão grande que a música tornou-se diferente do que era até então expectável. Assim, ouvir música deixou de ser ouvir um instrumento, pelo menos deixou de o ser de vez, passou a ser algo mais aproximado a literalmente «um conjunto de eventos sonoros», segundo Edgar Varèse.

Os ruídos podem ser agora integrados numa peça musical de forma mais simples sem ter de ser absolutamente necessário a construção de instrumentos, tal como acontecia com os futuristas. Aparece devido à gravação em fita, o movimento francês da musica electroacústica.

2.3. Acousmatic

Se dit de la situation d'écoute où l'on entend un son sans voir les causes dont il provient. Ce mot grec désignait autrefois les disciples de Pythagore, qui écoutaient leur maître enseigner derrière une tenture. Pierre Schaeffer, inventeur de la musique concrète, a eu l'idée d'exhumer ce mot pour caractériser la situation d'écoute généralisée par la radio, le disque, le haut-parleur. Dans son Traité des objets musicaux (1966), il a analysé les conséquences de cette situation sur la psychologie de l'écoute. (...) « Musique acousmatique », « concert acousmatique » sont pour lui des termes mieux appropriés à l'esthétique et aux conditions d'écouter de fabrication de cette musique « invisible », née du haut-parleur et où le son enregistré est délié de sa cause initiale. - dictionnaire de la musique - la musique des origines à nos jours.

Dictionnaire de la Musique, Marc Vignal

Revisão Bibliográfica

A ausência da visão no contexto da gravação desconectou a visão da audição, isto é, não é preciso ver o interprete a tocar a melodia. Com a gravação podemos simplesmente ouvir, sem um contexto claro e evidente do que está a ser tocado e como. O julgamento que é tirado é diferente quando a mesma peça é acompanhada de uma performance. Isto faz com que a experiência de ouvir se torne em algo mais concreto, no sentido em que usamos um sentido apenas e este é mais direcionado para o conteúdo sonoro.

Pierre Schaeffer no artigo *Acousmatic*, questiona exatamente as mudanças ou não, do som face à visão. O título do artigo é justificado pelo autor com uma definição do dicionário de Larousse que diz que a expressão é declarada numa circunstância em que o ouvinte não consegue ver a fonte sonora causadora de um determinado som, esta palavra - *acousmatic* - era usada para nomear as aulas lecionadas por Pythagoras, já que este durante cinco anos, período no qual dava aulas atrás de uma cortina para que, desta forma, os alunos não o conseguissem ver e apenas ouvir. O mesmo fenómeno acontece agora com a rádio que tem a mesma função que a cortina de Pythagoras. Isto faz com que a experiência de ouvir se torne mais objetiva, mais concreta, já que, o foco sensorial é unicamente a audição. Contudo, existe um lado ambíguo nas declarações de Schaeffer: por um lado o que ele declara que parece evidente, no entanto o contrário também pode ser argumentado.

Sem uma fonte sonora visível, a experiência torna-se mais abstrata e mais difusa, pois o ouvinte tem de recorrer a uma imagem mental do objeto para o decifrar.

A rádio entra aqui como um meio de transmissão diferente, unicamente ligado à audição, muito mais clara e ao mesmo tempo mais enigmática.

Mesmo dentro do contexto dado pelo Schaeffer, existe um foco, ou seja, a concentração, e a diminuição do pano de fundo. Portanto, a percepção torna-se uma escolha de quase livre-arbítrio, considera toda uma separação de diferentes sons, por exemplo, identificar numa peça cada instrumento, ou simplesmente ouvir como conjunto. Depende do ser humano decidir isto.

O sentido da audição nunca permite “não ouvir”, permite isolar e separar. Ao contrário da visão: a visão concentra-se de outra forma, podemos olhar para o lado e não ver; mas dentro da audição, mesmo o “tapar de ouvidos” não nos isola do som.

Mas até que ponto esse livre-arbítrio existe realmente? No fundo, a nossa escolha do que ouvimos está muito ligada ao que nos habituamos a ouvir. Há desta forma, uma aprendizagem que ensina como devemos ouvir e o quê, que faz com que rejeitemos sons ou não. Isto quebra a ideia de livre-arbítrio e, em contraponto, cria a ideia de descontrolo face às nossas ações mais primárias. No fundo, não pensamos como ouvimos e o quê. Somos indisciplinados nesse sentido e usamos um instinto para o dia-a-dia que filtra por nós próprios o que ouvimos.

A percepção do som depende sempre de outros factores que não o sistema auditivo, por exemplo, num contexto em que ouvimos - a abstracção ou não desse contexto muda a nossa

percepção - ou da nossa visão (por exemplo: a estranheza de um *playback* não sincronizado). A percepção sonora depende também da memória.

A ligação com a memória é tão clara na audição como na visão: existe uma tentativa cega (não propositada e inconsciente) de procurar o reconhecimento na nossa base de dados (cérebro).

Podemos até questionar, a igualdade da presença da memória na visão e audição, no sentido em que por exemplo se forma um *deja vu*: associado a visão e a diferentes elementos, enquanto que a audição permite quase sempre um pequeno reconhecimento, que podemos considerar quase uma aproximação, uma modelação do nosso cérebro a forma como ouve e adapta ao mais semelhante.

2.4. Brian Dennis

Brian Dennis é um músico experimental que escreveu o livro *Experimental Music in School*. O que tem de fascinante é a forma como aplica o seu conhecimento ao ensino.



FIGURA 6

Revisão Bibliográfica

Um documentário sobre o seu método de ensino foi passado pela BBC em 1969. Aí podemos ver como tudo se processa e, sabemos também, que os alunos dele tem uma grande variedade de experiências musicais e ele tenta igualar esses conhecimentos ao colocá-los em orquestra. No fundo usa objetos facilmente reconhecidos pelas crianças como sendo objetos do dia-a-dia como gravadores, televisões e rádios.

O que se pretendia era mostrar como é que se ensinava alguma coisa através da música experimental. A verdade é que tudo era gravado, e, segundo o próprio isso era um fator relevante para o desenvolvimento de auto-disciplina, pois havia o compromisso de quando se começava a tocar tinham de estar concentrados e em silêncio.

O que acontecia era que as crianças ao ouvir os ruídos com que trabalhavam tentavam eles próprios criar uma notação, ou pelo menos uma junção harmoniosa entre eventos sonoros, isto é um fator importante e decisivo na aprendizagem e no desenvolvimento criativo de cada um dos alunos. Este é um caso que prova que a música, no seu conceito mais básico - como Varèse referiu e já foi referido em cima «O que é música senão ruídos organizados?» - pode desenvolver, criar empatia e estimular de forma invisível. É uma prova também de que a mesma tocada em conjunto, por músicos ou não-músicos, tem um carácter social e empático implícito, já que é preciso para além de curiosidade, respeito, neste caso pelo condutor.

The failure our schools to teach anything reasonable about music is manifestly evident in the inability most people to understand anything reasonable about music

Paul Lansky

A grande aprendizagem quer de um músico quer de um não-músico dá-se sobretudo fora das aulas. A capacidade inerente a uma criança de aprender é uma enorme vantagem para que os movimentos rudimentares e um trabalho em torno da perceção e compreensão se possam tornar em algo maior no futuro.

O Experimental Music In Schools é uma junção de exercícios musicais. Desenvolve-se o sentido de audição e percepção do que está em redor e a partir daí é construída toda uma peça em que a experimentação e a composição sonora é levada ao mesmo patamar da pintura, por exemplo.

Enquanto que crianças pintarem com as mãos é algo natural mas também experimental e didáctico. Da mesma forma que isto acontece naturalmente na relação das crianças com a pintura, Brian Dennis tenta fazer o mesmo com o som, levando os seus alunos a experimentar e a brincar com os sons.

2.5. Luigi Russolo

A epopeia e a tragédia, bem como a comédia e a poesia ditirâmbica e ainda a maior parte da música de flauta e de cítara são todas, vistas em conjunto, imitações.

Aristoteles

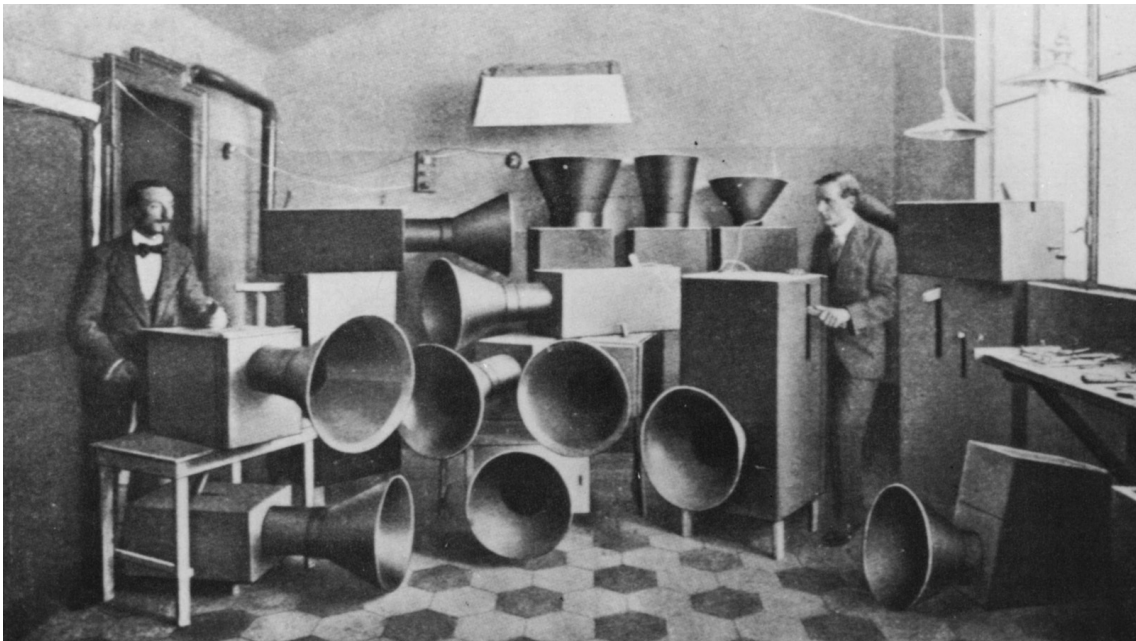


FIGURA 7

A arte como todo o produto Humano é desenvolvida e criada com base na cópia e na reprodução. Esta é uma condição capaz de elevar o ser Humano a um nível superior que faz com que se distinga dos animais.

Baseando-se na mimesis de Aristoteles, Walter Benjamin vai mais longe e afirma que a grande potência deste grande desenvolvimento Humano foi a capacidade deste conseguir criar semelhanças, já que, e segundo o mesmo “É, porém, o Homem que possui a mais elevada capacidade de produzir semelhanças”.

Contudo, essa capacidade não é algo estático, os próprios objetos miméticos são vítimas de mutações devido ao desenvolvimento de uma inteligência mimética que acompanhou o ser Humano durante a história. A questão posterior é se essa mudança foi uma simples perda de referências miméticas ou uma transformação dessas referências.

1	2
roars	whistles
claps	snores
noises of falling water	snorts
driving noises	
bellows	
3	4
whispers	shrill sounds
mutterings	cracks
rustlings	buzzings
grumbles	jingles
grunts	shuffles
gurgles	
5	6
percussive noises using metal, wood, skin, stone, baked earth, etc.	animal and human voices: shouts, moans, screams, laughter, rattlings, sobs

FIGURA 8

Esta teoria em torno da mimética explica a necessidade que o Homem tem em usar os elementos em redor por fim de criar algo a partir das suas capacidades miméticas.

Luigi Russolo, em 1913, pondera a música face ao desenvolvimento industrial da altura. Numa altura em que a revolução industrial está presente no quotidiano citadino da altura, este tenta integrar o ambiente sonoro proveniente da cidade na música. O Art Of Noise afirma essa mudança em relação aos parâmetros e cânones tradicionais da música.

As diferenças assentam num pensamento mimético: se o som que ouvimos todos os dias é o som das máquinas e o ritmo citadino, porque que razão é que esta mudança do envolvimento sonoro não foi acompanhado pela música da altura até então?

Este manifesto colocava o ruído como parte fundamental e essencial para a nova produção musical. Se por um lado a maquinaria proliferava, por outro, não fazia qualquer sentido a arte não acompanhar essa revolução tecnológica.

O manifesto não faz mais do que apelar a uma mudança do objeto mimético. O ruído que ainda hoje está presente fez assim, pela primeira vez (de uma forma consciente), parte dos sons aceites e produzidos, considerados música.

O manifesto apela a um bom-senso, na medida em que, nunca houve uma época na história em que a riqueza do ambiente sonoro que rodeava o ser Humano fosse tão grande, então porque não usá-lo a favor da música? No fundo, trata-se de um exercício mimético, de reprodução de uma paisagem envolvente e sempre presente, o que no fundo acaba por se tornar num ato involuntário e primário. Mas está o ruído proclamado por Russolo livre de preconceitos ou, pelo contrario este ainda está emancipado numa forma muito primaria a todo o seu possível potencial.

No contexto de Russolo, existe uma exploração do som adjacente da maquinaria, que no entanto, apesar da compreensão do som pelo som a Natureza Humana procura a categorização, categorização essa que condiciona a percepção espontânea e que em certa medida acaba por tornar toda a utilização do mesmo menos livre do que a que o próprio manifesto pondera (ver figura 8).

2.6. Velimir Khlebnikov

The main Radio station, that stronghold of steel, where clouds of wires cluster like strands of hair, will surely be protected by a sign with a skull and crossbones and the familiar word "Danger," since the least disruption of Radio operations would produce a mental blackout over the entire country, a temporary loss of consciousness.

Velimir Khlebnikov

A rádio quando entra dentro da rotina e do quotidiano de uma grande parte da população provoca e impulsiona uma passividade dentro dos ouvintes. Torna-se tão normal ouvir rádio que facilmente esta torna os seus espectadores agentes passivos em relação a ela e ao conteúdo que é transmitido.

Khlebnikov tem a consciência do impacto que a rádio tem e irá ter na sociedade e no seu desenvolvimento. Ele afirma que a «rádio do futuro» vai mudar comportamentos sociais, um deles, segundo o próprio, diz que vai unir as pessoas.

Os seus escritos falam muito sobre o poder da rádio local como um modo soberano de comunicar com o público descartando as grandes rádios desse circuito, admite que o poder é local, que a rádio vai mudar a maneira como se lê, como se ouve e como se absorve informação, mas isso só vai acontecer maioritariamente num circuito mais fechado.

2.7. LA RADIA

Ao contrario de Velimir Khlebnikov, que pensa a rádio sob o propósito de criar sensações no ouvinte através da modulação sonora, os futuristas Marinetti e Masnata escreveram o manifesto futurista que diz respeito à rádio como esta devia ser e funcionar no contexto artístico em que os dois se inseriam.

Desta forma, La Radia garante a sobrevivência de outros meios artísticos, definindo assim que a rádio deve ter uma linguagem única e própria. Idealmente, este manifesto pondera uma rádio livre, uma nova forma artística que começa onde o cinema o teatro e a literatura acabem; uma intensificação do espaço, deixa de haver um palco e antes uma noção imaginária de um palco infinito; um espaço de modulação e transfiguração de sons; uma arte sem tempo, sem um ontem ou um amanhã, uma arte do imediato.

Assim, La Radia torna-se um bom exemplo daquilo que a rádio pode ser para além dos formatos mais convencionais. Pensar a rádio como um meio artístico único e diferente de todas as outras é algo indispensável à progressão, ao reconhecimento das diferentes valências que esta tem e que, facilmente mudam todo o conteúdo transmitido.

Para além disto, La Radia, traz agregada a noção de que a rádio é um meio artístico sem tempo, em que o conteúdo produzido tem de ser ouvido no dia e só é executado daquela forma na altura em que este é produzido. Contudo, esta realidade hoje mudou drasticamente: hoje é mais fácil e até usual ouvir conteúdos radiofónicos em meios fora desta, tal como acontece com a internet.

La Radia é assim um bom exemplo dos limites que a rádio pode ter como meio artístico.

2.8. Música Improvisada

A improvisação, no pensamento mais simples, é uma forma espontânea da fazer música. O senso comum diz-nos que composição é habitualmente referido para a organização de sequências de eventos sonoros.

Claro que compor pode ser muito mais do que isto, mas o que interessa é termos uma perspectiva sintética para podermos rever barreiras entre o improviso e a composição. Ainda dentro do tema da composição, há um fator incontornável: a interpretação.

Os músicos de jazz aprendem a improvisar ao ouvir e copiar outros músicos de jazz. Isto faz com que estes aprendam cânones e métodos de improvisação. Há uma espécie de re-interpretação dos autores criando a partir daí novos ritmos e melodias. Desta forma, a improvisação torna-se mais um processo de *remix*, do que propriamente improviso no sentido mais cru da palavra. Isto - que no fundo é opinião - revela um fator importante na definição e estruturação deste conceito: a ambiguidade que este implica.

O improviso pode tomar dois sentidos: o que vai sendo feito e o que está feito. A improvisação são erros, é o risco de tomar decisões de forma quase instantânea. Assim o improviso, o lado da musica que mais se aproxima da performance: acontece uma vez desta forma e o próximo improviso não será igual ao último. Temos então um novo conceito: o tempo. O tempo torna-se assim real, diria que não há partitura que congele a obra no tempo.

Há um certo medo na forma como os músicos vêm a improvisação, de tal forma, que estes recorrem a cânones ou a estruturas pré-concebidas. Contudo, existe improvisação total, quando os cânones e a estrutura é deixada para trás, aí, existe uma plena performance, onde é assumido à plateia o erro como parte fundamental da música aí produzida. Há até, por parte dos músicos uma necessidade de retirar a técnica e o lado virtuoso do músico, o que obriga a que este descubra novas formas de tocar, em suma, novas técnicas.

2.9. Resumo ou Conclusões

Com isto, revê-se parte considerável e mais importante dentro do contexto adequado ao tema e à área de inserção do meu trabalho. Pretende-se com isto retirar uma análise prévia dos enquadramentos mais importantes que se consideram e complementarão no decorrer do restante documento.

Dentro dos casos de estudo mais relevantes está o caso de Brian Dennis com o seu projeto de educação musical em que à semelhança de Sonutópicos, pretendia a reeducação e a negação de cânones musicais errados mas tomados como certos de forma errada. Neste caso este é posicionada no estado da arte como um processo exemplo a seguir que não se fica por

Revisão Bibliográfica

lecionar alunos a tocar instrumentos, em reverso, ensina-os a explorar sons e a criar música a partir de instrumentos não muito usuais, mesmo para os dias de hoje.

Com isto percebe-se a importância da gravação dentro do contexto musical, visto a alteração de cânones musicais anteriormente adquiridos, através da utilização da mesma para fins de composição.

O ruído insere-se na música de forma bastante relevante, quer para o contexto musical, quer para um contexto de rádio. Neste caso o contributo futurista dado por Luigi Russolo no tratado *Art Of Noise* é importante e essencial na história da música. Este influenciou até a rádio e o seu desenvolvimento enquanto meio artístico, onde se inseriu de uma forma não muito usual ainda nos dias de hoje, mas que tende em ser recuperada e re-adquirida como um meio de produção artística, exemplo disso mesmo é o trabalho desenvolvido por Velimir e com a revolução do manifesto futurista, *La Radia*.

sonutópicos

primeira terça do mês 22h

JAN-MAI

radiomanobras.pt



FIGURA 9

3. Sonutópicos

Este capítulo pretende explicar de forma mais clara a orientação conceptual do projeto Sonutópicos. Desta forma, quer esclarecer os propósitos, as razões e esclarecer todo o enquadramento envolvente do projeto, tal como reforçar e expor uma posição que este ocupa dentro do contexto artístico e experimental a que o mesmo obedece.

O capítulo divide-se assim em duas partes fundamentais, Conceito e Contexto.

O Conceito tem como objetivo esclarecer o fundamento conceptual de Sonutópicos, ao explicar todo o enquadramento que suporta a ideia e fundamentar a mesma. Assim, este sub-capítulo divide-se em dois: “Maneiras de Ouvir e Música vs Som” e “Indeterminismo e Imediatismo”. O primeiro, Maneiras de Ouvir e Música vs Som, dá ao leitor uma análise sobre o contexto presente relativo ao som e à forma como o ouvimos estabelecendo uma ponte entre o som ambiente e a música. O segundo, Indeterminismo e Imediatismo, pressupõe dar uma conotação ao projeto classificando-o no contexto em que este se insere.

O Contexto mostra ao leitor o núcleo onde o trabalho se insere, desde os meios utilizados para os produzir, contextualizar e justificar posteriormente. Tenta assim mostrar todo o contexto adjacente ao projeto e que justifica o formato final do projeto. O capítulo está dividido em dois: Rádio e Subculturas. No primeiro pretende-se desvendar a razão pela qual o

projeto foi pensado para a rádio, dando assim um contexto ao formato do programa e por fim, Subculturas que tem o intuito de reenvidicar todo o núcleo de pessoas envolvidas no projeto, desde participantes até à associação do projeto ao FuturePlaces.

3.1. Conceito

O projeto Sonutópicos, complementar à dissertação, é auxiliado por alguns conceitos já existentes e por algumas premissas base que o fundamentam e o auxiliam na sua concepção final.

Este tem como base questionar o papel do som num enquadramento social e pedagógico. O som aqui é a matéria prima de construção de cada uma das peças produzidas, levando ao limite sempre que possível, este é elevado a um limite que passa em larga escala os objetos selecionados em cada sessão, tornando-se muitas vezes o espaço em que as peças são executadas uma fonte sonora, este é um projeto de libertação e um exercício de criação livre, imediata e espontânea.

3.1.1. Maneiras de Ouvir e Musica VS Som

O som está directamente envolvido com a rotina diária das pessoas, tal como Luigi Russolo o inseriu. Como já referi, essa rotina afetou completamente a maneira de fazer e ouvir música. A natureza começou por ser a primeira paisagem sonora percebida e mimetizada por consequência. Então, se a sociedade está diretamente ligada ao que é produzido e ouvido, se esta, de forma involuntária, muda o rumo e os contextos históricos da música, porque é que não são eles os primeiros a ouvirem as mudanças no seu próprio ambiente?

Como é anteriormente referido, a cidade, a natureza, o ruído, a rádio, a gravação são todos responsáveis por uma mudança da percepção sonora. Antes de qualquer outra coisa, podemos colocar a premissa de que o Homem foi o primeiro ser responsável pelo aparecimento da música, ou daquilo que poderemos tratar como tal, e como é que ela surge?

Motivada por um desejo implícito no Homem, o desejo de comunicar, de interagir com o próximo. Contudo, falta porventura, o mais importante, de onde foi retirada a linguagem musical utilizada pelo ser Humano, já que até então este não possuía qualquer conhecimento ou referência musical.

Num primeiro impacto pode-se facilmente afirmar que a música surge numa repetição de cânones provenientes do espaço envolvente ao Homem. A primeira noção musical foi provavelmente o ritmo, por ser a mais intuitiva e também a mais próxima de qualquer ouvinte.

Para perceber de onde este surge, basta pensar numa realidade muito perto de cada um, o aparelho sanguíneo e na forma marcada como este trabalha são - ou não - matéria prima para apropriar e usar como base na construção de um pensamento de busca por um produto sonoro mais complexo.

Podemos considerar o som como qualquer coisa, que na sua raiz não é só qualquer coisa. Numa câmara anacrónica percebe-se realmente a ausência de silêncio no ser Humano. Quando na ausência de uma fonte sonora e numa câmara anacrónica percebe-se que todos os seres internamente são uma fonte sonora. O nosso coração é dos órgãos mais referidos por quem esteve numa.

Quando pensamos, ouvimo-nos a pensar. Emitimos, na ausência de um impacto que o cause, som. Aí uma definição para som, torna-se mais ambígua.

Uma forma de compreender a música seria ouvir John Cage e afirmar a partir daí que todos os sons são musica. Cage, na sua peça 4'33" representa numa pauta silêncio apenas. Mas o que é o silêncio? O silêncio é uma aparente ausência de som, com ele pensamos e ouvimos de forma mais clara. Mas porque é que a 4'33" de Cage é uma música?

Em primeira instância ela está devidamente notada em pauta. A pauta é tripartida e tem todos os elementos necessários para ser interpretada, logo é uma peça musical. Isto ainda se torna mais evidente quando se pensa na não existência de silêncio. Aí a interpretação da peça passa para o público e para o próprio interprete quando este vira a página da pauta, por exemplo. Há aqui sim uma premissa imposta para a música: o tempo. Julian Dodd argumenta a tese de que a peça de Cage não é musica, mas antes uma performance. Sim, é performativa (a música tende em o ser quando interpretada). A conclusão é que independentemente de tudo o que foi referidos uma peça sem notas pode e deve ser considerada música.

A grande premissa para a música ser considerada como tal é o tempo. Aqui é importante referir a peça, também de Cage, 0'00". Esta não pode ser considerada música. Se não houver tempo, não há música. Aliás, sem tempo não existe som. A questão que daqui advém é o que é ou não é música?

Voltando ao início, a afirmação mais fácil seria considerar que todos os sons podem ser música, contudo a afirmação não é de todo construtiva e aceitável de ser considerada verdadeira, já que nem Cage o consegue demonstrar. No fundo, a grande diferença reside na forma como a afirmação é colocada, pois a grande virtude de Cage está em mostrar que todos os sons podem ser ouvidos como música.

A verdade é que é impossível todo som ser música, - é simplesmente utópico - já que somos inundados de sons todos os dias e todos os dias iríamos ouvir centenas de músicas que nem sequer seriam assimiladas como tal, para além de que todo o possível conceito de música seria ampliado a um ponto tal, em que o próprio caminhar seria ouvido ou comparado à 4'33", por exemplo. Em contraponto, todos os sons poderem ser ouvidos como música parece aceitável, porque apesar de a descolagem de um avião não ser à partida música a sensação e a adrenalina que este pode causar pode ser o suficiente para que este seja ouvido como tal.

Sonutópicos

No fundo, trata-se de não negligenciar os sons por não terem uma causa lógica. O avião a descolar pode ter mais interesse auditivo do que uma peça clássica.

Edgar Varèse afirma que a música é um conjunto de sons organizados. Porém, Vitor Guerreiro contrapõe Varèse com o próprio e afirma que este volta atrás na sua definição inicial. Varèse afirma: “Tendo em conta o facto de que os nossos dispositivos eletrónicos nunca foram concebidos para fazer música mas apenas para medir e analisar o som, é notável que o que foi já alcançado seja musicalmente válido”, e Vitor Guerreiro comenta que este acaba de dar um passo atrás na sua teoria inicial, já que com isto acaba de dizer que o ruído, só por si não chega tal como constata Guerreiro: “sugere que para serem «musicalmente válidos» os ruídos organizados têm de ter outras propriedades além de serem ruídos organizados”. Parece assim um pouco contraditório e a verdade é que descrever a música como um conjunto de sons organizados parece um pouco vago, contudo o que daí advém é esclarecedor: Há uma clara incerteza e insegurança em arranjar uma definição que seja satisfatória e ampla o suficiente para ser validada. Contudo, Varèse traz uma questão mais pertinente: O que é o ruído? A isto ele responde “tudo o que seja novo na música”. Mas será assim tão simples?

Contudo, a impossibilidade aparente de uma definição ampla o suficiente e, ao mesmo tempo, restrita de forma a que não abranja tudo ao ponto de “tudo” poder ser considerado música é uma realidade que parece ser corretamente ignorada. Em suma, existem diversas teorias que possam sustentar diferentes pontos de vista tendo em conta que é uma questão vaga e um pouco abstracta numa determinada perspetiva.

3.1.2. Indeterminismo e Imediatismo

A ideia da criação de Sonutópicos assenta na junção de dois conceitos já existentes, o imediatismo de Hakim Bey e o indeterminismo de John Cage.

Insere-se o imediatismo como referência na criação desta dissertação pela aproximação que tem com a componente prática.

O sonutópicos centra as suas principais características numa componente de interacção livre e sem vigília com diversos objectos, com o objectivo de uma exploração que torne e encare um rumo definido pelos intervenientes.

No Imediatismo podemos ler:

Falta-nos a implicação directa do lúdico (a nossa tendência original para fazer arte em primeiro lugar); falta-nos cheirar, tocar, a sensação dos corpos em movimento.

O Imediatismo não é um movimento no sentido de um programa estético. Depende somente da situação, não do estilo ou do conteúdo, mensagem ou Escola. Pode ter a forma de qualquer de um qualquer jogo criativo e pode ser efectuado por duas ou mais pessoas, por e para si próprios, face-a-face ou em conjunto. Neste sentido é como um jogo, e contudo devem ser aplicadas algumas 'regras'.

Todos os espectadores têm que ser também interpretes. Todas as despesas são para ser partilhadas, e todos os produtos que resultem desse 'jogo' são também para ser partilhados somente entre os participantes (que podem guardá-los, oferecê-los como presentes, mas não podem vendê-los). Os melhores 'jogos' farão pouco ou nenhum uso das formas óbvias de mediação como a fotografia, a gravação, a impressão, etc., mas tenderão para técnicas imediatas envolvendo presença física, comunicação directa e os sentidos.

Uma matriz óbvia para o Imediatismo é uma festa. Assim, uma boa refeição pode ser um projecto de arte Imediatista, principalmente se todos os presentes cozinhareem e também comerem.

Finalmente, esperamos que a prática do Imediatismo venha libertar dentro de nós vários armazenamentos de poder esquecido, que não só transforme as nossas vidas através da realização secreta de 'procedimentos lúdicos' não mediados, mas também, inevitavelmente venha melhorar, fazer explodir e influenciar a outra arte que criamos, a arte mais pública e mediada.

Dentro das emissões concretizadas no Sonutópicos existe um carácter lúdico notório. Inclusive numa das emissões os materiais utilizados são brinquedos. A parte fundamental aqui é a compreensão que quando confrontados com uma actividade em que existe livre-arbítrio para definir o rumo da composição os intervenientes, quando começam a sentir liberdade usam os objectos não só como fontes sonoras mas também como fontes de diversão.

Torna-se uma actividade que funciona como um jogo em que abandonam a emissão com uma consciência sonora mais activa e desconectada de cânones.

O sonutópicos cria não só uma composição no seu resultado final, enfatiza também a importância do processo e concretização. Ao convidar os intervenientes a escolherem dentro de uma gama de objectos aqueles com os quais querem interagir cria uma espécie de regra de

Sonutópicos

funcionamento em comunidade. Existe uma forma de respeito durante a actividade sobre quando é usado cada objecto.

Não é objectivo do Sonutópicos criar uma composição “harmoniosa”, mas sim criar algo em comunidade que possa no fim da emissão ser não só uma experiência como também um início de uma nova consciência auditiva e cognitiva. Torna-se claro que um dos maiores focos desta dissertação é a ideia gestual e corporal que pode existir para com estes objectos, tal como uma capacidade para os descontextualizar da sua função inicial e procurar um novo objectivo para os mesmos.

Um dos pontos mais importantes é a forma de interacção e participação. Os intervenientes não eram convidados apenas a explorar os materiais que eram cedidos, eram também convidados a explorar o espaço ou a conexão com os outros intervenientes, tal como, em alguns casos, intervenientes que participaram diversas vezes serem convidados a levarem também materiais que pudessem ser usados como fonte sonora.

O referido “poder esquecido” no Imediatismo pode ser considerado no Sonutópicos como o poder que o ser humano pode ter de “desligar” da sua capacidade cognitiva que associa um objecto a uma função e dotar esse objecto de outro rumo e de outra capacidade que possa suscitar uma nova consciência.

Se o imediatismo sugere uma ação desligada do resultado final, então é clara a ligação que se pode estabelecer com o indeterminismo.

O indeterminismo surge como um termo que se interliga com o acaso e a aleatoriedade. Contudo, quer um como o outro são passíveis de serem introduzidos em dois pontos específicos da música, na composição ou na interpretação.

Visto que o que ponto chave para o documento visa a interpretação e não a composição, pensamos assim o indeterminismo apenas num sentido performativo. Para isto, John Cage é fundamental para estabelecer uma ponte dentro do lado mais performativo deste conceito.

A questão de Cage em relação à ausência de silêncio absoluto, traz outra questão atrás, se numa composição não existe “determinismo”, então, porque não optar por não o usar no processo musical?

Em “Imaginary Landscape nº 4”, John Cage fornece um rádio para cada dois interpretes com funções diferentes. Um escolhe as estações de rádio, o outro controlar a amplitude e o timbre das mesmas. Esses dois interpretes têm uma pauta devidamente notada do que deve ser tocado e como. Contudo, quando esta peça é tocada nunca é da mesma forma.

Este é um exemplo do indeterminismo de Cage, em que este propositadamente dá um rumo à música impossível de ser seguido, que, desta forma, dá asas para que a peça final tome um caminho próprio e indeterminado. Desta forma, quer o ouvinte, quer o compositor, nunca ouvirão a peça duas vezes da mesma forma, já que não existe exatamente uma forma concreta para a peça.

Desta mesma forma, Sonutópicos estabelece apenas algumas medidas prévias antes dos concertos começarem. São selecionados alguns materiais e são dados aos performers pela

forma como se dispõe na sala. Não se torna uma regra absoluta, mas antes uma sugestão do que deve ser tocado naquela emissão. Todo o processo posterior depende da capacidade dos intervenientes em tocá-los e explorá-los. Desta forma nunca há um resultado esperado, nem mesmo em relação ao som que irá surgir ao longo da peça. O indeterminismo é levado a um ponto extremo para lá da improvisação, é também uma peça indeterminada nos próprios objetos que vão ser usados.

Na exploração e análise deste dois conceitos pretende-se chegar a uma conclusão metodológica num termo prático de forma a aferir o método do trabalho prático desenvolvido no decorrer das emissões.

3.2. Contexto

O projeto cresce, como já foi referido, dentro do FuturePlaces e, por consequência, dentro da Rádio Manobras. Aqui é explicado toda esta envolvimento e o porquê de a rádio se ter tornado um local de produção artística para este projeto.

Porquê a utilização da rádio como veículo de transmissão do Sonutópicos, porquê o núcleo envolvido ser o núcleo mais adequado ao projeto são as perguntas que aqui tentam obter uma resposta.

3.2.1. Rádio

Algumas experiências (cheiro, gosto, prazer sexual, etc.) são menos mediadas que outras (...) Tipografia ou rádio pedem mais à imaginação, os filmes menos, a TV ainda menos e o VR o menos de todos — por agora.

Hakim Bey

A rádio aparece aqui como um veículo de transmissão de som. A questão é porquê a rádio e não outro veículo de transmissão das emissões?

A rádio é como já foi referido aquela que mais se adequa ao formato e ao tema do projeto. Esta possui a capacidade de transmitir para qualquer pessoa, e sobretudo não implica em si um espaço físico, isto é, a única coisa necessária para o ouvinte poder ouvir uma emissão

é ter um rádio ou um computador (visto que as emissões são transmitidas online e em direto). Não se limita assim o projeto a um espaço, a um local.

O sonho de uma comunicação global tem como ponto de partida a rádio. Esta teve durante o seu auge o poder de comunicar com um público amplo sem recorrer a um suporte físico entre emissor e receptor. Pensa assim a comunicação à distância sem uma conexão física aparente. Começou a cultura wireless, informação que navega num espaço abstrato a toda a hora sem uma conexão físico (cabos). No imaginário humano isto criou uma forma diferente de pensar a comunicação, a partir daqui, a comunicação é mediada por algo inconcreto, invisível ao homem, a comunicação flui sem termos de a pensar como algo concreto, tornando-a mais orgânica e fluída quanto o nosso imaginário permitir.

Isso é referido por Schaeffer como foi explícito anteriormente, a rádio é assim detentora de uma comunicação muito própria, muito aproximado ao wi-fi, a uma comunicação sem fios, feita através do ar. A cultura wireless permite assim viajar sem haver fronteiras claras, não existir um destinatário específico, de ser feita para todos e ao mesmo tempo não é feita para ninguém em específico.

Exatamente pela falta de fronteiras e pela facilidade que esta detém de chegar às pessoas de uma forma imediata e muito pouco física, a rádio, no decorrer dos anos ganhou diferentes formatos dependendo em larga escala das necessidades sociais e culturais envolventes.

Em Portugal esta ganhou contornos sociais sobretudo no pós 25 de Abril, onde, na altura as rádio piratas aparecem para colmatar necessidades regionais, pela falta de rádios que havia na altura. A questão consequente a esta é que ainda hoje a rádio traz dentro de si alguns problemas estruturais que faz com que apareçam emissoras fora de uma estrutura clássica e padronizada, hoje em dia as rádios piratas são num termo de comparação passado, emitidas sobretudo via internet. Isto deve-se a um esgotamento das estruturas formatadas que as rádios possuem.

3.2.1.1. Rádios Piratas em Portugal

As rádios piratas tiveram um forte papel comunitário no final dos anos 70 e iniciou de 80 em Portugal. Estas rádios piratas ou livres focavam-se em se aproximarem às comunidades com menos visibilidade, que fora explorado anteriormente noutros países em que as rádios independentes serviam para, por exemplo, fazer ouvir grupos sociais, minorias que queriam reivindicar direitos e ideais, no fundo queriam fazer-se ouvir e opor-se à monopolização do Estado, que na altura - entre os anos 60, 70 - era o grande detentor da rádio.

Em Portugal, no entanto, a principal potência das rádios piratas são as pessoas, as comunidades que se querem fazer ouvir, minorias que não se agregam por ideias semelhantes, mas antes por uma região, por quererem dar voz às pessoas que co-habitam o mesmo espaço

que elas, que querem descentralizar a comunicação nacional para a tornar local, aproximando-se assim das pessoas.

Flix Guattari dá dois rumos possíveis para os meios de comunicação de massas, ou são produzidos e consequentemente controlados pelo aparelho do Estado, das máquinas políticas que respondem a necessidades económicas, ou em contraponto, obedece a necessidades implícitas nas minorias, que fornecem meios reais de comunicação e não obedecem apenas às grandes massas, tornando assim os movimentos marginais e regionais merecedores de uma voz e é isso que a rádio potencia, uma voz.

Até aqui percebemos a importância que a rádio num parâmetro local dava voz a quem não a tem, numa altura em que a rádio é centralizada numa capital e que quando esta visitava problemáticas regionais é quando há uma catástrofe e nunca dá poder de decisão à população. Até então, o monopólio é partilhado entre o Estado e a Igreja centralizados entre o Porto e Lisboa. A ideia de rádio local começa a emergir aqui e a ganhar a sua importância: esta importância reflecte-se na própria ideia de democracia, de exploração de uma liberdade nova, e a ideia de gratuito torna toda esta expansão um ponto focal na voz da rádio, ou seja: o princípio que determina a ideia da rádio pirata nos anos 80 concentra-se na liberdade de expressão de minorias conceito que está diretamente ligado à ideia de comunidade de sub-culturas.

3.2.1.2. Rádio Manobras

A Rádio Manobras vasculha a cidade à procura dos sons e das palavras por descobrir. É um espaço radiofónico dedicado à cidade diversa, escondida e fértil. Estando e sendo do Porto, acolhe também todas as cidades vasculhadas. Para concretizar estas dimensões territoriais, ela quer estar no éter e online, no Porto e no globo.

Rádio Manobras é uma rádio comunitária para a cidade do Porto. Mas procura o Porto em toda a sua profundidade, e procura essa profundidade nas outras cidades também.

Por isso, é um espaço radiofónico aberto a todas as pessoas e grupos que habitam, trabalham, dão vida e definem a identidade da cidade. A Rádio Manobras emite 24/24h na internet e propaga-se assim para o mundo. Emite também esporadicamente em ondas hertzianas, na frequência 91.5 MHZ. A sua vocação local e de ligação experiencial com o território faz com que defenda e se empenhe em obter uma frequência permanente de rádio.



FIGURA 10

A Rádio Manobras vasculha colectivamente. Cada som esgravatado e cada acção da rádio vale por si e por contaminar o corpo radiofónico ao qual pertence. Por isso, na Rádio Manobras, partilhar o que se faz é parte do fazer. A comunidade ganha sempre.

Associações cívicas, artistas sonoros, forças sem voz, comunicadores, criadores do teatro e das letras, documentadores, cidadãos pensadores, contadores de histórias, amadores, profissionais ou experimentais, sejam eles públicos, privados, associativos, empenhados, discretos, todos podem trazer a sua voz e propagá-la a partir deste local de encontro. A Rádio Manobras quer contribuir para um espaço comum aberto, no qual os cidadãos diferentes se inter-reconhecem, confrontam e contaminam. Este é o pilar da sua vocação de serviço à cidade. Ou seja, se a Rádio se abre potencialmente a todos na cidade, é porque o espaço público aberto e profícuo que defende realiza-se na medida em que muitos partilham em equivalência o que pensam, extraem e fazem na cidade.

Sendo meio de expressão livre, seja individual ou de grupos, a Rádio visa a diversidade e o crescimento de todos.

A Rádio Manobras vasculha o formato radiofónico e, em última instância, o som. Qualquer acção desta rádio é movida por inconformismos – temáticos, sociais, estéticos, pedagógicos ou outros – transformados em peça sonora. É uma Rádio movida sempre pela curiosidade sobre o que pode ser. Por isso é uma rádio experimental.

A Rádio Manobras é um espaço de investigação do meio rádio.

Na verdade, ao vasculhar a cidade é inevitável que surjam diferentes palavras e sons, que pedem novas concretizações criativas, expressivas, interventivas e de conteúdo.

Pelo contrário, a hegemonia de alguns sons, formatos e estéticas que já saturam o nosso espaço público e radiofónico eliminam o potencial de diversidade e, em última instância, tendem para a perda de liberdade. Resignada às hegemonias, esta Rádio não cumpriria a sua vocação.

Dia a dia, a Rádio Manobras realiza-se numa prática quotidiana colectiva, activista e voluntária. Ou seja, providencia acesso da comunidade à radiodifusão, espicaça, convida, acolhe, apoia e difunde as vozes inconformadas e transformadoras, faz-se principalmente do contributo colectivo e voluntário dos que a querem. É um espaço aberto à comunidade, feito por ela, e uma ferramenta à sua disposição.

Manifesto da Rádio Manobras

A Rádio Manobras é a rádio que acolheu o projeto Sonutópicos.

A Rádio Manobras neste momento não tem estúdio. Estão à procura de um sítio, de um estúdio. Nasce de um projeto chamado Manobras no Porto em 2011, 2012 com uma rádio com um projeto cultural no centro histórico no Porto que durou dois anos, mas definiu para si princípios e definiu um espaço de rádio .

A rádio esteve nos Maus Hábitos três anos. Depois esteve no PINC durante um ano e devido à dinâmica do PINC tiveram de sair e neste momento a Rádio Manobras não tem um espaço físico onde possam instalar a antena. Enquanto não tem um espaço comum a equipa da Rádio Manobras encontra-se no PINC.

A Rádio Manobras tem um lema que é vasculhar a cidade, coletivamente e inconformadamente.

A rádio não é para ser feita pela equipa, a rádio é para ser feita por qualquer cidadão.

Sonutópicos

O facto da rádio neste momento estar sem estúdio, impede que alguns projetos não possam ser executados, contudo esse mesmo fator permite que seja explorada uma forma diferente de fazer e pensar a rádio.

A Rádio Manobras está completamente aberta para tratar assuntos que não sejam só relativos à cidade do Porto. Isto é, a Rádio Manobras é também um espaço de experimentação e de divulgação de conteúdos de interesse cultural coletivo que não têm à partida um formato adequado aos formatos standards das rádios convencionais.

Todo o processo de crescimento e evolução da rádio é fortemente impulsionada pela Rádio Zero, de tal forma, que ainda hoje o streaming da Rádio Manobras é feita através do servidor da Rádio Zero.

Pela sua aproximação ao PINC, a Rádio Manobras passou assim a ser a rádio responsável por cobrir o festival FuturePlaces, que antes disto acontecer detinha uma rádio temporária durante o decorrer do festival, a Rádio Futura.

3.2.2. Subculturas

O conceito de cultura associa-se e divide-se entre vários conceitos dispersos. A cultura associa-se facilmente a conceitos que são dados como certos, o pensamento de que uma cultura se define pelas fronteiras de um país, pela origem étnica de uma população, uma classe social, uma religião comum é redutora na hora de a descrever, daí surgem as sub-culturas.

sub-culture - a concept used here to refer to a sub-division of a national culture, composed of a combination of factorable social situations such as class status, ethnic background, regional and rural or urban residence, and religious affiliation, but forming in their combination a functioning unity which has an integrated impact on the participating individual. - Milton M. Gordon, The Concept of the Sub-Culture and its Application.

Milton M. Gordon

As sub-culturas estão então implícitas sob uma ideia de agregação falhada. A ideia de que conseguimos agregar culturalmente uma comunidade e trabalhar para ela de igual forma, direcionando o foco para um foco inicial amplo apercebemo-nos que ao falarmos para uma “cultura” falamos para muita gente e para ninguém em particular.

Com isto percebe-se a importância essencial que os pequenos núcleos de pessoas têm numa sociedade, como é exemplo o das rádios piratas em Portugal, que como já referido,

tiveram importância exatamente pela ideia de comunicarem para um público mais específico, mais pormenorizado e restrito, tornando assim a comunicação entre emissor e recetor mais próxima e eficaz das necessidades de cada um.

Em contrapartida, este fenómeno das rádios pirata em querer comunicar com um público específico, não é revisto muitas vezes. A necessidade primária é comunicar para um grande público à partida, mas, como já foi referido, a solução que parece mais óbvia e intuitiva não é, na grande maioria dos casos a mais eficaz.

Portugal tem uma interação social de indignação, onde as pessoas se unem com um mesmo propósito sem pensar muito bem em fazer alguma coisa para mudar. Não há de todo uma participação social por parte das pessoas, há, em vez disso, uma paz de espírito que faz com que não se saiba muito bem porque é que as coisas acontecem, simplesmente sabe-se que acontecem e isso parece chegar. Por consequência a isso, há uma ideia de herói/vilão, completamente deturpada, nunca se sabe muito bem quem se o herói de hoje irá ser o vilão de amanhã, gera-se, por isso, um loop constante entre o bom que se torna mau e, mais uma vez, não perguntamos porquê. O indivíduo passa a criticar sem tentar sustentar ou questionar porque é que as coisas acontecem.

in any case the fact that the much-cherished “fado” (literally “fate”) is the quintessential Portuguese musical style may be a not-so-subtle hint of a certain modus operandi turned modus vivendi...

Heitor Alvelos

O aparecimento dos novos média, em contrapartida, podem ser um novo espaço de intervenção social, dar um novo contexto ao papel de indivíduo na sociedade. É um meio mais fácil de chegar às pessoas de proclamar, promover e contestar opiniões, protestos, manifestos. Esta pode ser a nova ideia de comunidade, porque apesar de viável e legítima, perde-se a noção de que pisamos o mesmo chão, perde-se um rumo mútuo e uma motivação física, no entanto, pode ser esta a porta de saída de um estado reacionário e de protesto adjacente. Em revés disso, pode trazer de novo a tertúlia e a criação de opinião.

Por isso, foi usado um pequeno grupo de pessoas que acabou por se mostrar mais pronto e eficaz na hora de interagir com o projeto, contradizendo assim os formatos mais amplos e menos eficazes no processo de integração da sociedade nos projetos artísticos.

3.3. Resumo e Conclusões

Em conclusão este capítulo tem como função definir as principais referências que acompanham o projeto Sonutópicos de forma a partir daí definir um caminho e uma orientação quer dentro de um panorama musical como num panorama artístico mais amplo.

Pretende-se aqui estabelecer e interligar conceitos de forma a criar uma unificação dos mesmos de forma a estabelecer num meio artístico e social um espaço próprio para o projeto. Neste caso em concreto o imediatismo e o indeterminismo definiram o rumo para o conceito do projeto enquanto objeto de teor artístico.

Resultados



FIGURA 11

4. Resultados

A busca incessante por sons parte na obsessão por uma independência sonora, uma libertação do som, assumindo este como uma parte fundamental de um processo, mas sobretudo, como algo independente e autónomo, que não precisa de mais nada para ser reconhecido como algo. Pretende-se desta forma educar os participantes para este culto sonoro do som, o som pelo som, sem algum fim prático inerente para além do cultivo pela busca de algo ignorado constantemente. Assim, sem pretender formar novos músicos, ou novos aspirantes a músicos, a única coisa que se pretende é que o som passe a ser atentado de uma forma mais fluída e humilde pelos participantes do programa.

4.1. Relatórios das Emissões

Os relatórios aqui apresentados são executados sobre dois pontos de vista. Em primeiro lugar é dada uma visão pessoal sobre cada emissão expondo o que pode ter corrido melhor ou pior em cada uma das emissões, em seguida é estruturado um resumo sobre as conclusões

Resultados

retiradas pelos participantes a cada um dos programas em que estiveram envolvidos para que, desta forma, se possa perceber eventuais falhas ou vitórias do projeto.

Cada uma das emissões foi feita para os participantes e é a opinião e concretização dos mesmos face ao projeto que interessa expor neste capítulo. Para que o programa melhore e aprenda de uma forma o mais participativa e colaborativa a evoluir em prol de quem participa.

4.1.1.Primeira Emissão

Nesta emissão participaram cinco pessoas, Rui Pedro Almeida, Rita Costa, Carlos Oliveira, Sofia Cunha e Miguel Silva.



FIGURA 12

A primeira emissão teve como temática tarefas infindáveis, com isto quer-se dizer tarefas que não tem um fim como é exemplo as limpezas. Neste programa houve cinco participantes e cerca de 30 objectos diferentes.

A interação entre os participantes e os objetos foi bastante fluída, já que para além da interação com os objetos os participantes aceitaram o espaço como parte integrante do programa. As paredes passaram a ser uma parte fundamental da composição criada por exemplo, aliás, um bom exemplo disso é a forma como foram usadas as vassouras, em vez de serem usadas para varrer o chão, foram antes usadas nas paredes muito por causa do revestimento que estas têm: esferovite. Isto demonstra a procura pelo som em revés da

procura da função óbvia que o objeto fornece enquanto uma extensão corporal com um fim próprio e adequado a um contexto. Aí, a descontextualização desse objeto em prol do som demonstra a potencialidade que qualquer coisa pode ter.

Dentro da sala havia uma vassoura, uma esfregona e um balde, um aspirador, garrafas, copos, um rádio, uma varinha mágica, uma máquina de barbear, um espremedor, uma panela, sacos do lixo, um relator, um borrifado, uma caixa de ovos, pratos, talheres, etc.

Os objetos usados foram desde vassouras e esfregonas, até um rádio e aspiradores. A gama de objetos variava entre os objetos eléctricos do quotidiano de casa, até objetos mais físicos, como é o caso da vassoura. Isto permitiu a quem estava presente a exploração quer de objetos que produziam som a partir de um botão (pelo menos da forma mais óbvia), até instrumentos cuja interação entre o interprete e o mesmo teria de ser realizada segundo um esforço ou uma orientação mais física que obrigatoriamente tende em ser uma interação feita a partir da procura.

A junção de objetos e o somatório entre dois objetos distintos, a procura em juntar dois materiais diferentes para no fim obter um som diferente e único definiu este Sonutópicos. Por um lado se uma simples panela tem um som seco se for tocada com um qualquer batente presente na sala, dá-mos aqui o exemplo de uma colher, por outro lado, pode ser usada para amplificar o som entre um qualquer batente e uma caneca de alumínio. São estes os pontos de procura que se tornaram estimulantes e fascinantes dentro de uma mimética assente e presente no inconsciente dos participantes.

Este programa teve a particularidade dos intervenientes terem começado por tocar sentados, coisa que foi diluindo com o avançar das emissões.

4.1.2. Segunda Emissão

Participaram André Soares, Sofia Cunha, Miguel Silva, Rui Pedro Almeida, Joao Sineiro, Paulo Rodrigues e Vitor Duarte.

A segunda emissão foi construída a partir de objetos de vidro. Isto permitiu uma interação fascinante entre os materiais e os participantes. A forma como estes reagiram à mutação do material é extraordinária. O facto deste partir e do impacto deste com uma superfície provocar uma transformação direta e instantânea no objeto é, segundo a minha visão enquanto espectador, algo estimulante e interativo, de uma forma estranha, mas o certo é que não há nada mais interativo do que termos em nós próprios a posse de alguma ferramenta que sabemos à partida que se pode moldar facilmente ou transfigurar e que isso só depende de nós próprios e da nossa vontade de o fazer.

Nesta, os objetos foram sobretudo objetos frágeis como o vidro. Aqui, notou-se uma grande diferença entre este e o último. No último, como foi referido em cima, houve uma



FIGURA 13

tendência em juntar objectos, aqui, por imposição dos materiais usados isso não foi tão notário e evidente. Contudo este foi um dos mais bem sucedidos na interacção entre os participantes e o projeto. O facto de os objetos serem frágeis tornou-os mais eficazes, já que o facto de poderem facilmente serem partidos tornou-os mais espontâneos e estimulantes.

4.1.3. Terceira Emissão

Participaram Sofia Cunha, Miguel Silva, Rui Pedro Almeida, Rita Costa e Vítor Duarte.

A terceira emissão construiu-se a partir de objetos eletrónicos. Esta, foi a emissão menos conseguida. Nota-se que os aparelhos eletrónicos contêm uma premissa, só se consegue extrair som se carregarmos num botão, depois desse botão ser premido pouco mais poderá ser feito, ou pelo menos a expectativa que estes criam é de que o botão é a chave para o som. Isto torna-os redundantes neste contexto. A busca pelo objeto é em parte dissipada pela procura incessante de um botão que mude o estado atual do objeto em causa.

Esta não foi tão espontânea, não houve uma procura por algo novo, é como se tudo estivesse tão direccionado para funcionar através daquele botão que não fizesse muito sentido não o pressionar e escolher outro meio de intervenção. Com isto sugiro uma incapacidade quase global criada pelo fenómeno do botão, a capacidade de o contornar.

4.1.4. Quarta Emissão

Participaram Carlos Oliveira, Diogo Oliveira, Sofia Cunha, Miguel Silva, Rita Costa e Rui Pedro Almeida.



FIGURA 14

A quarta emissão foi pensada para acontecer com brinquedos. Apesar de esta se aproximar e enquadrarem a terceira, por causa dos brinquedos eletrónicos que lá havia, a orgânica performativa entre objectos foi muito mais dinâmica e fluída. Alguns desses brinquedos apenas emitiam um som através de um altifalante, outros eram mais orgânicos (como é o exemplo da rala), já que, para ser tocada, o corpo tem de cumprir um certo movimento que disputa um som.

Esta maior fluidez entre os objetos e os participantes aconteceu, pelo que foi registado pelos inquéritos pela forma como os brinquedos naturalmente são associados a brincadeiras de infância e, sendo Sonutópicos um exercício lúdico de aprendizagem, este enquadrou-se melhor dentro deste contexto.

Para além disso, houve uma enorme identificação com os objetos tocados, um reconhecimento nato das possibilidades que estes poderiam trazer. A memória aqui é o facto de estes serem parte integrante da mesma fez com que a sua busca pelo som e pela matéria

Resultados

fosse muito mais intuitiva. No fundo, não se trata só da funcionalidade ou da operacionalidade do objeto em causa, mas também do seu reconhecimento à partida e neste caso, o reconhecimento ajudou a que este Sonutópicos acontecesse. Pode-se dizer também que foi um Sonutópicos movido a pilhas.

4.1.5. Quinta Emissão

Na quinta emissão participaram Paulo Rodrigues, Vitor Duarte, André Soares e Diogo Oliveira.

Os objetos desta vez não foram selecionados, foi decidido que, neste programa o protagonista iria ser a sala e o seu conteúdo normal. Aqui tudo podia ser tocado, experimentado sem qualquer restrição como o normal.

Esta emissão ficou caracterizada pela utilização do espaço normal e habitual para a recolha de objetos. Em vez de levar os objetos à sala, a sala proporcionou esses mesmos objetos de uma forma natural.

Tornou-se assim um programa menos concreto no que era proposto, pois não era proposto nada de concreto, porém isso fez com que o concerto se transformasse em algo de construção de instrumentos em vez de simplesmente um concerto onde objetos fossem tocados. Na ventoinha, por exemplo os participantes colocaram papeis que altera o som da mesma enquanto trabalha, os bidões foram tocados com copos que haviam sido deixados lá noutras emissões.

Esta diferenciação processual trouxe também uma orgânica diferente ao projeto e uma assimilação diferente aos participantes de como os objetos poderiam ser tocados, de como o som podia ser manipulado de uma forma simples, imediata e corporal.

A falta de variedade de objetos desta emissão trouxe uma grande vantagem a este, uma experimentação mais fluída e mais concreta. Focada no pouco que havia para ser tocado em vez de se tornar, como se tornou norma até aqui, numa busca pelo melhor objeto, com o melhor som.

Este também foi, para a maioria dos participantes que participaram nele um dos melhores pelo seu teor de procura já referido, tornando-o mais desafiante e introduzindo assim uma nova perspetiva sobre o programa que segundo a recolha efetuada, resultou.

4.1.6. Sexta Emissão

Participaram Rita Costa, Rui Pedro Almeida, Vitor Duarte e Sofia Cunha.

A ultima emissão de Sonutópicos foi realizada em parceria com o projeto de Rita Costa, DIG[ANA] Fountain.



FIGURA 15



FIGURA 16

A integração do projeto de Sonutópicos na última instalação de DIG[ANA] Fountain serviu como complemento à mostra da última instalação de DIG[ANA], que coincidiu com a última emissão de Sonutópicos.

Através do convite para a integração na última instalação de DIG[ANA], foi imediata a semelhança entre os dois projetos.

DIG[ANA] Fountain é um projecto inserido no The Fountain Project criado no FuturePlaces cujo objectivo consiste em dinamizar e re-inventar a fonte do átrio do Pólo das Indústrias Criativas com intervenções rápidas e autorais. O objectivo principal deste projecto consiste na criação de diversas intervenções no espaço com o foco de tornar aquele local um cartão de visita físico e tangível aos seus visitantes.

Os materiais utilizados nesta emissão foram os materiais que estavam dispostos na própria fonte onde foi feita a última instalação de Rita Costa.

Os materiais escolhidos foram escolhidos pela Rita, já que estes interferiam diretamente na sua instalação. Por isso, talvez este último tenha sido o menos eficaz nesse sentido, os materiais foram demasiado programados para a consequente emissão, foram assim escolhidos já a pensar no Sonutópicos. Contudo, o facto de a fonte se ter transformado num produto sonoro, o facto desta provocar uma interação diferente do habitual entre os performers (já que

Resultados

estes se disponham em círculo, à volta da mesma) trouxe ao programa características únicas e criou uma dinâmica diferente e, por isso, enriquecera ao Sonutópicos.

Para um dos participantes mais intervertidos no projeto Rui Pedro Almeida, esta foi uma das emissões menos conseguidas, exatamente pelos materiais terem sido demasiado formatados ao Sonutópicos e, por isso, ter havido uma menor procura pelos sons e uma menor busca pelos materiais.

Mesmo assim, a interação entre os participantes e a fonte foi uma das mais fluídas e espontâneas. Motivada pela emissão ter sido ao ar livre, fora de um espaço físico convencional à produção radiofónica, a interação entre o corpo e os materiais tornou-se mais física e por consequência muito menos pensada.

Os materiais da intervenção artística disposta na fonte eram sobretudo plástico e metal. Havia à disposição dos participantes seis chapas de metal, sacos de plástico com água, correntes, arame e a própria fonte que também esta se transformou num produto sonoro.

4.2. Resumo ou Conclusões

Ao longo de todas as emissões houve três participantes que participaram em todas as emissões de forma a criar uma opinião de emissão para emissão. Essa opinião torna-se assim diferente da dos participantes ocasionais, já que a experiência recolhida por estes é necessariamente comparativa e decisiva no que diz respeito à influência e resultado da experiência como um todo. Os outros, por sua vez terão uma opinião individualizada de cada programa. Este último o discurso não se centra tanto na eficácia de cada emissão, mas antes na experiência que estes retiraram de cada uma das emissões, desde a influência que esta teve neles até à interação que esta lhes forneceu entre eles e os participantes.

Em suma, as emissões foram acolhidas de uma forma natural e percebidas como um exercício de produção musical com um teor lúdico. Isto faz com que parte do objetivo tenha sido cumprido, o facto do projeto não ser entendido como algo focado num resultado, mas virado para um processo de aprendizagem quase infantil, no sentido da procura e exploração dos sons.



FIGURA 17

5. Conclusões e Trabalho Futuro

5.1. Satisfação dos Objetivos

A partir do Sonutópicos passei a tocar esferovite nos concertos

Rui Pedro Almeida - participante do Sonutópicos

Em suma, os objetivos estabelecidos inicialmente foram cumpridos. Sonutópicos pretendia ser um espaço lúdico de exploração sonora em que o principal objetivo era reeducar os participantes para uma escuta ativa sobre os sons que habitualmente são ignorados, tornando-os assim possíveis protagonistas num universo musical em que o importante é descobri-los e recoloca-los dentro de concertos rápidos e imediatos.

Apesar de nem todos os participantes no projeto terem alterado a forma como os ouvem é bom saber que uma boa parte deles admite que sim, que passou a prestar-lhes mais atenção, inclusive, como é referido na citação a cima, houve participantes que levaram aprendizagens retidas no Sonutópicos para projetos fora do mesmo.

Resultados

Para além disso uma maioria admitiu passar a prestar mais atenção aos sons externos, mostrando assim que este projeto serviu como um incentivo ao desenvolvimento de uma escuta mais ativa e curiosa em relação ao meio envolvente.

Por fim, no contexto dos participantes que tocavam algum tipo de instrumento, Sonutópicos revelou-se talvez insuficiente para a compreensão ou mudança de paradigmas fortemente instruídos a quem toca algum tipo de instrumento, contudo, este não era de todo o foco principal do projeto.

5.2. Trabalho Futuro

Sonutópicos foi sempre bem recebido dentro do núcleo da Rádio Manobras e até, dentro do núcleo do FuturePlaces (ainda com Symphony For Citizens). Sempre foi ponderado e até recomendado a continuação do projeto dentro da rádio. Isso é sem duvida algo colocado em cima da mesa desde as primeiras emissões do programa. Isto faz com que, Sonutópicos possa vir a ser continuado no futuro, tornando-se quase uma necessidade de modo a que este cresça noutros sentidos e comece a ganhar dinâmicas diferentes e inclua um leque de participantes mais alargado, mas ao mesmo tempo não se perca a ideia de núcleo, que como já foi referido resulta, no sentido em que quem participa integra o projeto de uma forma mais ativa.

Existe também uma disponibilidade por parte da Rádio Manobras de continuar a emitir o programa dentro da sua programação.

Segundo as entrevistas realizadas um programa, ou uma série de programas ao vivo parece ser uma vontade por parte de quem participou, para além de uma mudança do grupo de participantes, sendo esta última das mais interessantes, juntar outros participantes mais desalinhados e desenquadrados com os que participaram nestas emissões. Para isto aumentar ou diminuir a faixa etária dos mesmos seria uma possibilidade.

Sonutópicos é assim um programa que não ainda não alcançou todo o seu potencial, contudo para isso acontecer é preciso ter em conta que este contém um formato e que este precisa de ser mantido e que há um trabalho com os respetivos participantes e isto faz com que o processo seja mais demorado que ao inicialmente era espectador. Isto dá-se, já que os participantes têm voz ativa no projeto. Daí, seis meses com um núcleo mais ou menos fixo, facilitou muito tanto a espontaneidade das emissões quer a riqueza de objetos das mesmas.



FIGURA 18

6. Referências

6.1. Bibliografia

- Alvelos, Heitor. "No Longer Longing". Último Acesso: Abril 19, 2016 <http://futureplaces.org/essays/no-longer-longing-digital-media-as-the-agent-of-contextual-change/>
- Benjamin, Walter. 2012. "Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política". Relógio D'Água.
- Bey, Hakim. 1994. "Immediatism". AK Press.
- Bonixé, Luís. 2006. "As Rádios Locais Em Portugal: Uma Análise Do Discurso Jornalístico." In Comunicação E Cultura, edited by Quimera, 157–69.
- Bonixé, Luís. 1988. "O Local Como Especialização – as Rádios Locais Portuguesas Enquanto Espaço Para a Comunicação de Proximidade."
- Cage, John. 1967. "A Year From Monday". Wesleyan University Press.
- Cage, John. 1961. "Silence". Wesleyan University Press.
- Christopher Scoates, Brian Eno, Roy Ascott, Steve Dietz, Brian Dillon, Will Wright-Brian Eno_ Visual Music-Chronicle Books (2013)
- Cox, Christoph; Warner, Daniel. 2006. "Audioculture: Readings in Modern Music". Continuum.
- Crises, Andrew. 1994. "Understanding Radio". Routledge
- Eno, Brian. 1978. "LINER NOTES TO 'ON LAND'" 7908 (September).

Referências

- Gelder, Ken. 2005. "The Subcultures Reader". Routledge.
- Guerreiro, Vitor. 2012. "Filosofia da Música". Dinalivro.
- Hill, Cat, and Christine North. 2006. "Translating Pierre Schaeffer : Symbolism , Literature and Music," no. 1983: 1–10.
- Kahn, Douglas and White, Gregory. 1992. "Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde". The MIT Press.
- Kanellopoulos, Panagiotis A. n.d. "Cage ' S Short Visit to the Classroom : Experimental Music in Music Education – A Sociological View on a Radical Move," no. 3: 1–24.
- Khlebnikov, Velimir. 1987. Collected Worki of VelimirKhlebnikgv. Edited by Charlotte Douglas. Vol. volume I L. Press, Havard Univercity.
- Lansky, Paul. "Reviewed Works: Experimental Music in Schools by Brian Dennis; Sound and Silence by John Paynter, Peter Aston". Perspectives of New Music. Ultimo acesso: Maio 23, 2016. <http://www.jstor.org/stable/832152>. DOI: 10.2307/832152
- Lawrence, Brian F, and Anechoic Chambers. 2005. "Anechoic Chambers, Past And Present," no. February: 1–4.
- Mooney, James R. 2005. "Sound Diffusion Systems for the Live Performance of Electroacoustic Music," no. August.
- Reis, Ana Isabel. "As Rádios Piratas em Portugal - Contributos para um Percurso"
- Russolo, Luigi. 2004. "The Art Of Noise". Ubu Classics
- Santos, R. 2003. "Rádio Clube Português – Da escassez de frequências à grande importância no meio radiofónico nacional" .Media & Jornalismo. 51-66.
- Shaeffer, Pierre. 2007. "Pierre Schaeffer Solfejo do Objecto Sonoro".
- Terra, Vera. 2015. "Entre Categorias : Rádio Música de John Cage." Revista Poiésis, no. 25: 155-166.
- Varèse, Edgar and Wen-chung, Chou. 1966. "The Liberation Of Sound". Perspectives of New Music, Vol. 5, No. 1
- Vivenza, Jean-marc. 2015. "« Le Bruitisme Futuriste et Sa Théorie » Jean-Marc Vivenza," no. April: 26–33.

6.2. Websites

Emissões de Sonutópicos: <https://www.mixcloud.com/ricardocoelho/>

Conferencia de Julian Dodd no TedEx: <http://tedxtalks.ted.com/video/Is-John-Cages-433-music-Prof-Ju> Ultimo Acesso: Março 07, 2016.

Rádio Manobras: radiomanobras.pt Ultimo Acesso: Junho 29, 2016.

Arquivo de Imagens FuturePlaces: https://www.flickr.com/photos/futureplaces_2011/ Último Acesso: Junho 21, 2016

FuturePlaces: <http://futureplaces.org/>

Doc4Citizens: <http://futureplaces.org/projects/doc4citizens/>

6.3. Imagens

Fig. 1 - Alvelos, Heitor. Imagem Ilustrativa do dia 21 do FuturePlaces. Outubro, 2015.

Disponível em: <http://futureplaces.org/wp-content/uploads/2015/10/21oct1.jpg>

Último acesso: Junho 05, 2016.

Fig. 2 - Barbosa, Luís. Citizen lab Symphony for Citizens. Outubro, 2015.

Disponível em: https://www.flickr.com/photos/futureplaces_2011/albums/72157659721176449 Último acesso: Junho 15, 2016.

Fig. 3 - Barbosa, Luís. Citizen lab Symphony for Citizens. Outubro, 2015.

Disponível em: https://www.flickr.com/photos/futureplaces_2011/albums/72157659721176449 Último acesso: Junho 15, 2016.

Fig. 5 - Brady, Mathew. Professor Thomas Edison and His Phonograph, Washington, 1878.

Coleção privada.

Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/matthew-brady-professor-thomas-edison-and-his-phonograph> Último acesso: Junho 23, 2016.

Fig. 6 - Creative Archive project, BBC and Arts Council England. Fevereiro 02, 1969.

Shoreditch, London, UK with Peter Fletcher and Brian Dennis.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hsigOnPJTtA> Último acesso: Maio 02, 2016.

Fig. 7 - Luigi Russolo e Ugo Piatti nel laboratorio degli Intonarumori a Milano.

Disponível em: <http://www.ccapitalia.net/img/futurismo-russolo-piatti-entonarruidos.jpg>. Último acesso: Junho 01, 2016.

Fig. 8 - Russolo, Luigi. The Art of Noise. “The Art Of Noise”. Ubu Classics. Página 10.

Fig. 9 - Brandão, Daniel. Imagem final de Sonutópicos.

Disponível em: http://radiomanobras.pt/wp-content/uploads/2015/12/sonutopicos_horario-1024x1024.jpg Último acesso: Abril 24, 2016.

Fig. 10 - Camanho, Luís. Imagem ilustrativa da Rádio Manobras

Disponível em: <https://estudantesporemprestimo.files.wordpress.com/2012/01/rc3a1dio-manobras.jpg>. Último acesso: Junho 01, 2016.

Referências

Fig. 11 - Barbosa, Luís. Citizen lab Symphony for Citizens. Outubro, 2015.

Disponível em: https://www.flickr.com/photos/futureplaces_2011/albums/72157659721176449. Último acesso: Junho 15, 2016.

Fig. 18 - Pierre Schaeffer

Disponível em: <https://ichef.bbci.co.uk/images/ic/1200x675/p0154vvt.jpg>. Último acesso: Maio 13, 2016.

